

Ю. В. Романенкова, кандидат искусствоведения, доцент,
докторант Государственной академии
руководящих кадров культуры и искусств, в.н.с. Института проблем
современного искусства Академии Искусств Украины
(г. Киев, Украина)

Аннотация: статья освещает проблему «маньеристических периодов» в искусстве, которые наблюдаются в любом художественном стиле, каждой отдельной творческой биографии. «Маньеристические» этапы в творчестве художника можно рассматривать и как кризисные в творческой эволюции, и как предвестие очередного взлета, расцвета в работе. Исходя из комплекса стилистических черт, присущих «маньеристическому» периоду, можно усматривать маньеристичность в эллинизме, в Позднем Ренессансе, в романтизме, и т.д. Данный материал содержит одну из точек зрения на один из наиболее значительных вопросов искусствознания – о природе переходной эпохи в искусстве, о роли переходных эпох в мировом художественном процессе.

Resume: This article is dedicated to the problem of «Manneristic periods» in Fine Arts, which are in any artistic style, every creative biography. «Manneristic» stages in creative art of artist can be considered both as a crisis in his creative evolution, and as an augury of next flight, bloom in the work. Thanks to the complex of stylistic features, characteristic for «Manneristic» periods, it is possible to see Manneristic in Hellenism, in Late Renaissance, in romanticism, etc. This material contains one of points of view on one of the most considerable questions of Art History – about the nature of transitional epochs in art, about the role of transitional epochs in a world art process.

«МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА» ТВОРЧЕСТВА: К ВОПРОСУ О РОЛИ «МАНЬЕРИСТИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ» В ИСКУССТВЕ

«Маньеристичность» в художественной культуре – черта, присущая многим стилям, художественным течениям в их переломной, переходной стадии, такую фазу можно отыскать в творческом пути и любого отдельно взятого мастера. Это категория, весьма сложная по своей природе, ибо неоднозначно воспринимается роль, которую она играет в искусстве как эпохи или стиля в целом, так и творческом наследии художника в частности.

Собственно эпоха маньеризма в художественной культуре Европы – это период, который базируется на новой эстетике, породившей принципы, основанные на ренессансных, но при этом антагонистические им. Это период, который можно в равной степени считать как кризисом Ренессанса, тенденцией его к разложению [1, 462], так и самоценным, новым звеном в истории европейской художественной культуры, самостоятельным стилем. Но в данном случае мы говорим об искусстве маньеризма, позиционируя маньеризм как стиль в художественной культуре, с собственной философско-эстетической базой, своими мировоззренческими принципами, самостоятельной проблематикой, которую можно вычлениить и проанализировать, только держа в поле зрения ткань ренессансного и барочного искусства, прослеживая ее связи с тем, на чем она основана и к формированию чего привела. Но проследить эту причинно-следственную связь нелегко, поскольку все искусство маньеризма, т.е. весь XVI в. базируется на противоречиях. Маньеристическая концепция *invenzione*, категории *ritrarre* и *imitare*, понимание коих является краеугольным камнем для постижения маньеристической художественной доктрины, основаны на отрицании того, что превозносили изначально, на чем формировались и из чего произрастали. Даже однозначно причислить каких-либо мастеров к когорте маньеристов практически невозможно – в одном случае маньеристами считают поздних Тициана и Микеланджело, а в ином не приписывают к ним даже Эль Греко. Европа подверглась этому состоянию в

свой постренессансный этап, когда мы и можем говорить об «искусстве маньеризма». Основа была заложена в Италии, что было предопределено исторически. Художники маньеризма оказались в ситуации, когда все острее вырисовывались противоречия, из которых состоял весь художественный процесс чинквеченто, между тем, что они видели вокруг себя, и тем, что они должны были видеть, чтобы исправить все недостатки в творческом процессе Природы, т.е. между *ritrarre* и *imatare* [1, 3, 11, 12, 14]. Т.е. художник-представитель стиля «маньеризм» – это творческая личность эпохи стилового слома, промежуточной эры, времени зыбкости и хрупкости, а поэтому он особенно интересен.

Следует помнить и о суждении, гласящем, что любая историческая эпоха является переходной, и все эпохи вечно колеблются, обнаруживая, по выражению А. Лосева, «вечную изменчивость» и полное неверие в себя творческой личности [1, 461]. А значит, маньеризм нельзя воспринимать «однослойно», только как стиль в искусстве Европы XVI в., это гораздо более сложная категория, в свете вышеуказанного становящаяся симптоматическим состоянием любой эпохи в мировой художественной культуре, категория, которую можно назвать периодом стилового слома, позиционировать как межстилевой, да и «межвековой» хаос, часто вызревающий на рубеже веков, поскольку состояние «порубежья» всегда таит в себе зерно кризиса. Ее можно воспринимать вневременной, проецируя маньеристическое состояние и на более ранние, и на позднейшие художественные процессы, в том числе и на современный культурный пласт. Это и есть «маньеризм искусства». Если Ренессанс можно было воспринимать как «осень Средневековья» (Э. Хейзинга), то маньеризм стал уже осенью самого Возрождения и весной барокко, скорее, его предвестием [4]. Это своего рода «художественное межсезонье», когда одно явление исчерпывает себя, а другое только зарождается, а меж этими двумя пластами возникает третье, самостоятельное, как жемчужина, нарастающее в своей раковине вокруг оброненного уходящей эпохой зернышка раскола. И такое состояние межсезонья и засыпания

художественной эпохи или стиля наблюдалось в мировом искусстве уже много раз. И каждый раз, угасая, то или иное художественное явление, по «принципу угасающей свечи», вспыхивающей наиболее ярко перед тем, как погаснуть совсем, давало очень интересные плоды. Зачастую они гипертрофировали то, на чем были возвращены, но этим и были привлекательны. Эта «осень искусства» повторялась не единожды, придавая искусству египетские черты.

Даже в древнеегипетском искусстве можно усмотреть, не «притягивая» эту схему искусственно, маньеристическую фазу, – это эпоха после 332 г. до н.э., когда Египет попал под пяту македонской армии и началась очередная синкретизация культур, на сей раз одинаково мощных и противостоящих друг другу, но своеобразия Египта эпохи фараонов уже не было. Эллинизм стал маньеристической фазой древнегреческой художественной культуры, к нему очень близок по своему звучанию собственно европейский маньеризм XVI в. Мы можем говорить и о некоем своего рода «манифесте эллинизма», произведении, в котором выразилась вся боль надломленной эпохи, – «Лаокооне». Своего «Лаокоона» взметнула не гребень волны маньеристическая фаза едва ли не каждой художественной эпохи, т.е. «Лаокоон» – это своеобразная маньеристическая константа стиля (ил. 1).

То же можно сказать и о древнеримском искусстве, не говоря уже о том, что, придерживаясь этого принципа, можно все древнеримское искусство как таковое счесть за маньеризм древнегреческого. И т.д. по «художественному календарю». Пожалуй, несколько выпадает из этой схемы Средневековье, поскольку его художественная культура изначально была основана на противопоставлении античному язычеству, а не на продлении его традиций, и прошла все эволюционные фазы фактически заново, обособленно. Но ведь сам по себе принцип противодействия, противопоставления – это тоже инструмент маньеристического арсенала.

В следующий раз искусство проснется маньеризмом в тот период, когда на сцене художественного действия начнут вздыхать по ушедшему величию сентиментализм и романтизм, в I пол. XIX в., в годы, которые провидец

А.С. Пушкин нарек «томленьем упования». Эти два периода настолько близки друг другу, насколько это только возможно, но в то же время, романтизм XIX в. гораздо менее прочен, нежели маньеризм XVI в., поскольку романтики только констатировали отчаяние разлада с окружающим миром, а маньеристы пытались найти рецепт от безысходности. И рубеж XIX и XX вв. также отмечен маньеристической осклочностью, и начало века нынешнего тоже несет на себе маньеристический отсвет – мы так же зачастую ностальгируем по ушедшему величию того, что называли «настоящим искусством», при этом время от времени претендуя на новые истинные откровения в художественной сфере, так же ищем нового вдохновения в старых мотивах.

Если можно говорить об искусстве маньеризма, о маньеризме искусства как о его осени, то можно говорить и о маньеризме индивидуального метода, маньеристическом периоде, который наблюдается у каждого художника в те или иные периоды его творчества, у кого-то чаще, у кого-то реже, у одних он более длителен, у иных – менее, но случается всегда [9, 10, 12]. В этом контексте ставится и вопрос о творческом бесплодии, в котором обвиняют маньеризм как таковой [13]. Воспринимать ли маньеризм в художественной культуре Европы как период творческого бесплодия искусства в целом? Можно ли считать, что маньеристическая фаза любого стиля в искусстве бесплодна? И можно ли утверждать, что маньеристический этап творчества Художника – это его творческое бесплодие?

Трудно спорить с тем, что все свои наиболее значительные произведения любой художник создает в особом психологическом состоянии. В одном случае – это то состояние, громко называемое «вдохновением», на волне которого создается множество произведений искусства. Но это самое состояние вдохновения всегда чем-то провоцируется, его невозможно препарировать, составить «формулу вдохновения», но можно проследить его путь, причины зарождения и формы, в которые оно вырождается. Оно имеет два типа первопричин, прямо противоположных друг другу. В большом количестве случаев состояние, предвосхищающее взлет творческой активности художника,

– это состояние влюбленности, успеха, славы, удачи, а в других случаях – это ощущение потери, несчастья, одиночества, когда он как никогда уязвим, а его душа – основной инструмент творца – будто лишена кожи и болезненно реагирует на любой внешний раздражитель, словно превращенная в некое «духовное экорше», когда реакция на все максимально обострена. Вот это и есть тот период, который можно назвать маньеристическим в творчестве любого художника, т. е. «маньеризм индивидуального метода». Ни одна творческая личность не ограждена от него, несмотря на то, что стимулы для творческого поиска у всех разные, он может повторяться много раз, есть и личности, которые в целом по своему характеру маньеристичны. В этом случае творческий процесс для Художника является единственным способом утолить боль, унять горе, погасить отчаяние. Этот «маньеристический период» опустошает внутренний мир творца, но, иссушая, – лечит. С одной стороны, это можно назвать «маньеристической паузой», «фазой молчания» мастера, поскольку на какое-то время, оказавшись в состоянии осколочности, он действительно творчески молчалив. Но, с другой стороны, это период не только художественного простоя, но и накопления той креативной энергии, которая вскоре даст свои плоды, отдохновение обычно сменяется всплеском творческой активности. Тогда соскучившийся по кисти или резцу мастер вновь работает «взахлеб», переосмысливая заново, трансформируя, перерабатывая себя прежнего, наступает этап «пересоздания» своего творческого «эго», выворачивания его наизнанку до формирования полной противоположности. Это один, удачный исход маньеристического периода Художника.

Однако еще Ницше писал, что «признаком надлома как коренного недуга современной культуры» является то, что творческий человек пугается, что он не сможет больше «воспоследовать» даже самого себя периода своих «оптимистических воззрений», несмотря на то, что панически окружает себя образцами из великих стилей [19, 150]. В этом случае мастер приходит к выводу, что ничего более значительного, чем то, что было создано раньше, он уже не создаст, что самого себя, прежнего он уже не достигнет, и уж, тем более,

не превзойдет. Тогда маньеристическая «фаза молчания» переходит в завершающий аккорд творческого пути, из временного эскизного варианта переходит в постоянство мрамора, а ее осознание Художником становится его «автоэпитафией». Из такого настроения «стоячей воды» выйти уже чаще всего не дано. В подобной ситуации и физическая, не только творческая жизнь Художника, нередко прерывается преждевременно. Ситуация молчания на творческой ниве зачастую усугубляется трагедией личной жизни или же надлома в психическом состоянии. Ведь не зря исследователи наблюдают определенную закономерность в том, что среди творческих личностей очень много психически неуравновешенных людей, и между творческими неудачами и надрывом в душевном здоровье есть прямая зависимость (Ч. Ломброзо. «Гениальность и помешательство». – СПб., 1892), хотя зачастую эта теория подвергается жесткой критике. Таких примеров история мирового искусства знала немало, но в этом случае исход зависит от силы конкретной личности, от ее реакции. Павел Федотов ушел в 37 лет, лишившись рассудка, и после «Анкор, еще анкор!» ничего подобного по колориту уже так и не вышло из-под его кисти ... Рафаэль прожил тоже всего 37 лет, и ушел в зените славы, словно Природа, как было сказано в его эпитафии, побоялась быть им побежденной, сочла, что свою задачу в жизни, свою творческую программу «максимум» он уже выполнил, «лимит таланта» исчерпал, и решила наградить его, лишив маньеристического этапа... Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа, «маленькое сокровище» французского «полусвета», весь был соткан из противоречий, отчаяния и боли, завидуя себе такому, каким мог бы быть, если бы не шутка Природы, Лотрек реальный бросал вызов несостоявшемуся Лотреку, осознанно напрополую прожигая себя, сгорел дотла еще до 30 лет, хотя физически умер позже, отчаявшись получить серьезное признание своим искусством, которое стало для него средством утолить боль... Александр Иванов, надломленный и иссушенный личной трагедией, которая тоже отразилась на его рассудке, лишь около года прожил после того, как представил публике свое эпохальное «Явление Мессии народу»... Виктор Борисов-

Мусатов не дожил и до 40 лет, своей жизненной линией отдаленно напоминая судьбу Лотрека и оставив после себя томительные, пронзительные элегии в красках (ил. 2)...

Но есть и примеры, отчаянно противоречащие теории о краткости физической жизни таланта. Тициан Вечеллио прожил почти столетие, Микеланджело Буонарроти, Илья Репин, Клод Моне – около 90 лет, Эдгар Дега, Иван Айвазовский, Аристид Майоль – больше 80, Донателло, Огюст Роден, Камилл Писарро – немногим меньше 80... Но чем дольше успевает прожить художник, тем больше и чаще он подвержен маньеристичности настроения, тем больше маньеристических периодов ему предстоит перенести.

Еще больше заостряется внутренний конфликт Мастера, когда к выводу о том, что «Аминь» его творческого пути уже прозвучало, приходит зритель. Проблема «зритель-художник» – одна из наиболее сложных, возникавших в любую эпоху и всегда требовавших иного метода решения. Именно зритель становится палачом, безжалостный приговор которого утверждает Художника в его худших предположениях относительно самого себя. Зритель, подсознательно ожидая и осознанно требуя накала страстей в цвете от Франсиско Гойи или Михаила Врубеля, глубины золотой палитры от Рембрандта или буйства красок от Рубенса, не всегда задумывается над тем, что все то, что он считает неотъемлемым компонентом творческого экстаза, у мастеров было продиктовано личными трагедиями: потерей слуха и уходом в немой мир у Гойи или помутнением рассудка у Врубеля, потерей ребенка и жены, банкротством с последующим одиночеством у Рембрандта или утратой жены у Рубенса. Зритель превращается в Гаргантюа, ненасытно поглощая увиденное огромными порциями, он – как потребитель продукта творческого процесса – требует от Художника чуда и получает его, но часто для Мастера это обходится очень дорого. Однако это уже за рамками внимания зрителя – ведь обсуждение вопроса моральной цены за глубину воздействия произведения искусства не предусмотрено в контракте «Художник-Зритель»,

который существует с тех пор, как один человек начал создавать нечто прекрасное для другого.

Но, пожалуй, не реже, а, может быть, и чаще, маньеристический этап все же становится не гранью, за которой для Художника наступает тьма, а кризисом, переходом, переломным этапом в его творчестве. И вот здесь целесообразно вновь коснуться вопроса о его творческом бесплодии и корректности этой формулировки.

Донатто ди Николо ди Бетто Барди, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи, Тициан Вечеллио, Питер-Пауль Рубенс, Рембрандт Харменс Ван Рейн, Огюст Роден... В творческом пути всех этих Мастеров маньеристические периоды были очень ярко выражены, у каждого из них был и свой «Лаокоон», в котором выразилась вся боль утрат, но была и своя «звездная работа», иметь которую счастливится не каждому Художнику. У всех этих личностей такое произведение было. Вот только важно верно «выкристаллизовать» его из массы остальных. И если это сделать однозначно сложно, значит, речь идет о настоящем Мастере, Художнике-глыбе, поскольку у него едва ли не каждая работа может претендовать на звание «произведения всей жизни». Но таких Мастеров крайне мало. К этой когорте, наверное, можно отнести вечно поражающего Леонардо, который в качестве примера, пожалуй, подходит под любое правило. Но сложность поиска знаковой работы усугубляется тем, что главной работой, работой-исповедью всей жизни для большинства художников оказывается вовсе не та, которую награждает этим титулом зритель, и критерием является уж конечно не ее известность или сложность, а скорее множественность поставленных задач и точность найденных решений. Для Леонардо таких работ можно выделить довольно много, но одной из знаковых, конечно, можно считать и пресловутую «Джоконду». О самом Леонардо можно бы сказать, что он претерпел маньеристический период во Франции, когда уже почти не занимался живописью, когда часто бывал подвержен состоянию религиозного экстаза. Но разве его разум, его фантазия спали? Ничуть. Не сохранились его работы этого периода, но из документов известно, что он

писал портреты, а от заказчиков, чаще коронованных, не было отбоя; он изучал оросительную систему, занимался оформлением маскарадов и придворных празднеств, продолжал изучать анатомию... Так где же здесь творческое бесплодие?

«Джокондой» для Донателло, наверное, стал его Гаттамелата (ил. 3), ведь он потратил столько лет на падуанского кондотьера... После возвращения домой ничего более значительно он, казалось бы, уже не создаст. Но разве это значит, что в «постзвездный час» маэстро Донато уже совсем истощил фантазию? Разве не появится поражающая до сих пор Мария Магдалина (ил. 4) – «Лаокоон» Донателло? Ведь это воплощение маньеристического состояния Донателло, это визуализация его морального состояния, его духа в тот момент – такого же скукоженного, беззубого, одряхлевшего, потерявшего духовный «стержень» и запредельного... Но разве можно опротестовать, что именно этот образ стал одним из наиболее интересных, если не самым интересным среди творений флорентийского чародея бронзы? Руки Магдалины, какой ее еще никто не позволял увидеть, «**НЕ**касание» ее пальцев – это немая мольба, молчаливое отчаяние, такое хрупкое и ломкое, это предвосхищение более громкого, театрализованного отчаяния в работах мастеров XVI в. Эти НЕДОсказанность, НЕДОкасание, обессиленность и есть окаменелый крик отчаяния Донато, предвосхитивший более осознанное «лакунное» состояние художников Позднего Ренессанса и собственно маньеризма...

А Микеланджело? Разве после его Сикстинской капеллы, «Давида», гробниц Юлия II в Риме и Медичи во Флоренции он больше ничего не создаст? Безусловно, такие творения наполняют восхищением зрителя, обогащают его, но иссушают и опустошают душу своего творца, который, вкладывая в них всего себя, впадает в то самое маньеристическое состояние, когда он недоволен всем вокруг себя и, прежде всего, собой. Подвергся этому и Буонарроти – потерял веру в себя, прожив около девяноста лет, утратил близких, попробовал на ощупь одиночество, ощутил на себе кризис великой эпохи, в неудовлетворенности собой, разбивал работы на куски, впоследствии

благоговейно собираемые его учениками... Вот так на куски разбилась и эпоха титанов... и так же маньеристы XVI в. пытались ее воссоздать из осколков бывшего величия... и так же безрезультатно, как в свое время мастера Ренессанса пытались возродить дух античности – они создали новую ткань художественного процесса, насыщенную новыми мировоззренческими позициями, но отнюдь не извлекли из пепла бывшее... Микеланджело устал, но устал жить, но не устал работать. Перестал ли он творить? Разумеется, нет. Достойно ли внимания то, что он создавал в эти годы, свои последние годы? Бесспорно, да. И возможно, даже более, нежели то, что он создал в периоды своего расцвета – ведь молодость и сила таланта создают шедевры проще, но они более поверхностны, нежели то, что рождается в муках боли и отчаяния. Ведь настоящее чудо рождения всегда сопряжено с муками, в том числе и рождение произведения искусства. И изначально не корректно сравнивать поздние работы с ранними, как и с произведениями зрелого периода, поскольку нет такой шкалы, по которой можно расставить их на разные ступени в иерархии ценностей. Ведь был и купол собора св.Петра, и Лауренциана, которую, правда, часто считают неудачей маэстро, но ведь творческий процесс, а значит, процесс поиска шел, и давал результаты. Значит, и в данном случае речи о творческом бесплодии быть не может.

Наиболее вопиющим протестом против тезиса о потенциальной возможности творческого бесплодия маньеризма в искусстве и искусства маньеризма одновременно может выступать Тициан. Его почти столетний путь может дать примеры и взлетов, и падений, и кризиса и творческого простоя. Поздний Тициан, переживший, как и Микеланджело периода поздней «Пьеты», горечь утрат и крах Италии того времени, переживает наиболее яркий маньеристический период своего творчества, создает своего «Лаокоона» – картину «Св.Себастьян» (ил. 5), в которой выражает всю палитру своего отчаяния. Чтобы зрителю передалось состояние Мастера в эти дни, не нужно вчитываться в сюжет, искать объяснения выбора образа. Это не просто работа, это «картина-беспокойство», и достаточно увидеть ее фон, чтобы впасть в то же

метущееся состояние, которое захлестывает волнами, приступами удушающего отчаяния, когда человек стоит на раздорожье и единственным утешением для него остается память о его былой мощи и величии. Не случайно ведь это произведение славится тем, что стало подобием детектора настроения для каждого зрителя, который его видит, – каждый видит в бешеных мазках фона «Св.Себастьяна» что-то свое, вкладывает в него то, что беспокоит его самого в этот момент. Это тот дракон, который дремлет внутри каждого, и который смотрит на зрителя с тициановского полотна-беспокойства, ставшего чем-то вроде зеркала, единожды отразившего душевный диссонанс Мастера и постоянно отражающего внутренний психологический надрыв зрителя. Более того, это одна из тех картин, которые дважды увидеть одинаковыми невозможно – она всегда будет меняться в зависимости от того, в каком состоянии пребывает воспринимающий ее зритель. Как только к ней приблизится спокойный, уравновешенный зритель с гармонией в душе, для него картина онемееет, ему нечего в ней искать, он вообще не требует отклика. И вновь возвращаемся к поставленному вопросу – так можно ли в и в данном случае говорить о творческом бесплодии? Разумеется, нет.

Маньеристы следующего, XVI в. всю жизнь пребывали в таком состоянии – утраты, потери того, на что привыкли молиться, т.е. тех образцов, которые были для них святынями, – Леонардо, Микеланджело и Рафаэля. Это как пример раз того принципа, который упоминал Ницше в контексте анализа современной ему культуры, – недостижимость не только великих образцов, но и самих себя, былых. Они изначально формировались в той среде, которую Микеланджело и Тициан застали уже стареющими, на исходе своего пути, они, можно сказать, родились на обломках бывшего величия. И их трагедия состояла в осознании своей вторичности, но, в то же время, они создали свою программу, свою концепцию, основой которой стало исправление созданного Природой. Концепция *invenzione* и стала спасением от возможного творческого бесплодия эпохи. Кроме того, именно итальянские «отчаявшиеся и отчаянные» [3] по всей Европе, начиная с Франции, развеяли семена нового стиля,

ознакомили ее с Ренессансом, поскольку если на итальянской земле уже очередной раз наступила осень искусства, то на северных землях только вступало в разгар его лето. Так где искать творческое бесплодие в этом контексте?

Очень маньеристичны по своему духу мастера Северного Ренессанса, особенно немецкие и нидерландские. Маньеристическое напряжение пронизывает большинство произведений Босха, Брейгеля, Альтдорфера, представителя испанской ветви Эль Греко, склонных к мистицизму, создающих полотна спиритуалистического характера.

Маньеризму XVI в. очень близок по духу, по эмоциональному окрасу настроенчески романтизм, своеобразная бабочка, выпорхнувшая в мир искусства из кокона сентиментализма. Это маньеризм классицизма, маньеризм XIX в. У каждого из мастеров и данного периода есть своя «Джоконда», но боль и опустошенность, разочарование и отчаяние как красная нить их творчества звучат как никогда громко. Эту партитуру составили еще в XVI в., а сейчас ее переиначили с учетом времени, и вновь эта нотная грамота стала актуальна. Не зря одним из ведущих жанров в изобразительном искусстве становится портрет, особое тяготение наблюдается к автопортрету как к духовной исповеди художника, – в глазах моделей сосредотачивается все, что постренессансные маньеристы пытались выразить в изощренной пластике своих фигур, в выборе мрачных и драматичных сюжетов, даже остроте гипертрофированно буйной, кричащей, вызывающей орнаментики. Романтизм гораздо музыкальнее и поэтичнее маньеризма XVI в., ведь не случайно и в музыке, и в поэзии он нашел наиболее полное выражение, тогда как маньеризм постренессансный более повествователен. Не то ли напряжение и отчаяние, которое пронизывало еще эллинизм, а потом и собственно маньеризм, в полотнах Жерико? Разве «Плот «Медузы» (ил. 6) не перекликается по настроению с рельефами Пергамского алтаря (ил. 7) или с «Наказанием Марсия» Тициана (ил. 8)?

Так приємлемо ли говорити о творчесьом бесплодїи искусства маньєризма, спровоцировавшего начало новой эпохи в искусстве Европы, в то время как основой для него самого был бурный творчеський поиск замены утраченньх образцов и метание меж противоречий эпохи в поисках нового идеала? Разумеется, нет. Любый маньєристический период в искусстве или маньєристическая фаза пути конкретного художника основаны на творчеськом поиске, их основной проблемой является проблема выбора, а поиск, приводящий к решению этого вопроса, и есть художественный процесс.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
2. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения/Общ. ред. и предисловие В. Гращенкова. – М.: Искусство, 1973. – 221 с.
3. *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
4. *Міляєва Л. С.* Переддень барокко // Мистецтвознавство України: Зб.наук.пр. – К.: Спалах, 2000. – Вип.1. – С.27-47.
5. *Клеваев В. М.* Накануне прекрасного дня. – К.: Факт, 2005. – 184 с.
6. *Алпатов М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 313 с.
7. *Романенкова Ю. В.* Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньєризму в культурі Франції XVI сторіччя // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб.наук.пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2003. – Вип.1-2. – С.26- 30.
8. *Романенкова Ю. В.* Место французского варианта стиля в “триумфальном шествии” маньєризма по Европе // Зб. наук. пр. «Вісник НАУ. Філософія. Культурологія». – №1(2). – 2005. – С.170-176.

9. Романенкова Ю. В. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности // Философское осмысление социально-экономических проблем// междунар.сб.науч.тр. – Вып.10. – Волгоград, 2006. – С.68-74.
10. Романенкова Ю. В. Маньеристическая константа творческого процесса художника // Зб. наук. пр. «Вісник НАУ. Філософія. Культурологія» – №1(4). – 2006. – С.118-124.
11. Романенкова Ю. В. Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля // Cogito. – Альманах истории идей: НМЦ "Логос" – Ростов-на-Дону, 2006. – С.249-262.
12. Романенкова Ю. В. Трагедия творца в период «умирания искусства» // Материалы межвузовской научной конференции «Зритель в искусстве: интерпретация и творчество». – СПб., 2007. – С.121-123.
13. Свидерская М. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль // Сб. «Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры». – Кн.1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С.149-174.
14. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
15. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.
16. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Изд-во «Мысль», 1999. – 608 с.
17. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М.: Культура, 1986. – 528 с.
18. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
19. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 208 с.